تعليقةٌ نَقدية علىٰ القصيدة

مَدخل الحمراء

لنزار قبّاني

بقلم

أبو قيس محمد رشيد

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله وبعد، فهذه قراءة نقدية أدوِّنها علىٰ القصيدة المشهورة للشاعر الراحل نزار قبّاني رحمه الله، وهي القصيدة الموسومة بمدخل الحمراء، وإنما كان اختياري لتدوين تلك القراءة النقدية لأمورٍ ثلاثة: الأول هو شُهرة القصيدة واستحسان المثقفين ومحبي الشعر لها والتذاذهم بسماعها، وهذا مما يُبرز الفرقَ بين القيمة الفنية والمرتبة التداولية إن كان ثمةَ فارقٌ، والأمر الثاني هو أنه كانت لي وقفةٌ عندها في مجلسٍ نقدي تطبيقي قد اختيرَت له هذه القصيدة، فكانت مادتها حاضرة، أما الأمر الثالث وهو ما نبهني إلىٰ جَدوَىٰ كتابة هذه التعليقة ونشرها أنها قصيدةٌ قريبةٌ حجمًا وبيانًا، مما يوسِّع من رقعة الاستفادة من التعليقة النقدية عليها. هذا وإنّ المَرمَىٰ مِن هذه الكتابة هو إفادة الجماهير المثقّفة ورفع ذائقتهم وإدراكهم شيئًا لا يَلِج بهم إلىٰ ما لا يلزمهم من طبقة الاختصاص والاشتغال. والله الموفق والمعين.

أبو قيس

الحي الثامن مدينة نصر القاهرة

أكتوبر 2022م

نص القصيدة

(1) في مَـدخـل الحمراء[1] كـان لقـاؤنـا   ما أَطـــيَبَ اللُّقــــيا بلا مِيعَادِ

(2) عينـانِ سَــوداوانِ في حَجَرَيْهِمـا   تَتَوالَـــدُ الأَبعادُ مِــن أَبعَـــادِ

(3) هل أنتِ إسـبانيّةٌ؟ سـاءَلــتُها   قـالـت: وفي غـــرنـاطـةٍ مِيلادِي

(4) غرناطةٌ؟ وصَــحَتْ قُرُونٌ سَـبعَةٌ   في تَينِـــكَ العَيْنَيْنِ بَعـدَ رُقَـادِ

(5) وأُمَـــيَّةٌ راياتُـــها مرفوعــــةٌ   وجِيـــادُها موصـــولةٌ بجِيَــادِ

(6) مـا أَغرَبَ التـاريخَ كيف أَعـادَنِي   لِحفيـــدةٍ سَــــمراءَ مِن أَحفَادِي

(7) وجهٌ دِمَشْــــقِيٌّ رأيتُ خِـــلالَهُ   أَجفَانَ بِلْقِيسٍ وجِيـــدَ سُـعَـــادِ

[1] قصر الحمراء في غرناطة وهو من أشهر مقارّ الحكم للأمراء المسلمين في العهد الأندلسي.

(8) ورأيتُ منـــــزلَنا القديمَ وحُجْرَةً كانـــت بها أُمِّي تَمُدُّ وِســـادِي

(9) واليـــاسَمِينَةَ رُصِّعَـــتْ بنُجُومِها والبِرْكَـــةَ الذهبيّـــةَ الإنشـــادِ

(10) ودِمشْـــقُ أين تكونُ؟ قلتُ تَرَيْنَها في شَـعْـــرِكِ المُنسابِ نَهْرَ سَـوَادِ

(11) في وَجهِكِ العربيِّ في الثَّغْرِ الذي ما زال مُختَـــزِنًا شُمُـــوسَ بِلَادِي

(12) في طِيبِ جَنّاتِ العَرِيف[2] و مائها في الفُلِّ في الرَّيْحـــانِ في الكَبّادِ[3]

(13) سارَتْ مَعِي والشَّعْرُ يَلْهَثُ خَلفَها كَسَنابِـــلٍ تُركَـــتْ بغَيـــرِ حَصَادِ

(14) يَتَأَلَّـق القُـرْطُ[4] الطـويلُ بجِيدِها مِثْـــلَ الشُّمُوعِ بلَيْلَـــةِ المِيـــلَادِ

---

[2] جنات العريف هي البساتين التي تحيط بقصرٍ أسسه السلطان محمد الثاني في أول القرن الثامن الهجري، ويَبعد مسافة كيلو متر عن قصر الحمراء، كان ملوك غرناطة يتخذون هذا القصرَ للتنزه والاستجمام، والعريف هو الخبير أو المعماري، وقد عُرِفَت هذه الجنات بالبهاء والجمال المنقطع.

[3] الكبّاد هو الأُترُج أو الليمون الطبي، وهو شجرٌ عَطِر.

[4] ما يُعلَّق في الأذن من الحلي.

(15) ومَشَيْتُ مِثلَ الطفلِ خلفَ دَلِيلَتِي ووَرَائيَ التاريـــخُ كَـــوْمَ رَمَـــادِ

(16) الزَّخْـــرَفَاتُ أَكادُ أَسمَعُ نَبْـــضَهَا والزَّرْكَشَاتُ علىٰ السُّقُوفِ تُنَادِي

(17) قالت: هنا الحمراءُ زَهْوُ[٤] جُدُودِنا فاقــرَأْ علىٰ جُـــدْرَانِها أَمجَـــادِي

(18) أمجادُها؟! ومَسَحْتُ جُرحًا نازِفًا ومَسَحْتُ جُرحًا ثانيًـــا بفـــؤادِي

(19) يا لَيْتَ وارِثَتِي الجميلةَ أَدرَكَــتْ أنّ الـــذين عَـــنَتْـــهُمُ أَجْـــدادِي

(20) عانَـــقْتُ فيهـــا عنـــدما وَدَّعتُها رجلًا يُسَـــمَّــــىٰ طـــارِقَ بنَ زِيَادِ

[٤] أي فخرهم وظهورهم.

إنّ أول ما يَجود بالكشف عنه تَمَثُّل القصيدة واستشرافُها هو أنها قصيدةٌ غير مركَّبة[٥]، وأنّ لُبَّ الغرض الذي تقوم لأجله هو البيان عن حال أمجاد العرب في الأندلس الذاهبة، وهكذا تتوظف –أو ينبغي أن تتوظف– كافة الصور الشعرية في القصيدة لأجل الجلاء عن هذه الغاية، والوصول بقارئ القصيدة أو سامعها إلىٰ هذا المَرمَىٰ؛ فموضوع القصيدة –بما يكشف عنه التمثل والاستشراف– هو أبعدُ ما تكون عن الغزل؛ فالفتاة التي في القصيدة إنما هي سلالة بني أمية الذين ملكوا الأندلس قرونًا، وإنّ حوار الشاعر معها إنما هو حوارٌ مع تلك الحضارة الناسيةِ نفسَها وأصولَها، وهذا ما يَجري في مائه علىٰ وفق تياره ما ذكرَه في أول القصيدة وبعضٍ مِن أثنائها من صفات الفتاة فهي سوداء العين، والشعر الطويل الأسود، والوجه العربي، والثغر الناصع، فهذه كلها صفاتٌ تشير إلىٰ الأصل العربي في الفتاة، وهي الصورة الشعرية التي تحملنا إلىٰ مَرمَىٰ القصيدة المذكورِ آنفًا، فالفتاة علىٰ طول القصيدة –أو هكذا ينبغي أن يكون– هي رمزٌ للعروبة الضائعة التي صارَت لا تعرف نفسَها.

هذا، والقصيدة مبناها علىٰ السَّرْد الحواري، وهذا مسلك وَعرٌ في الشعر لا يُحسنه كلُّ أحد؛ ذلك أنّ القصَّ والسردَ مثلهما مثل أبيات المعاني؛ يجب أن يُصاغَ شِعرًا فيَجري عليه قانون الشعر بتمامه، ولمّا كان السَّرد محكومًا بمنطق في ابتناء المعاني علىٰ بعضِها كان الإحسان العالي فيه قليلًا، ولذلك جاء أكثرُ السرد الجيد مِن الشعر الخفيف قريبِ غورِ المعاني، وكاد أن ينحصر السرد الثقيل بعيدُ غورِ المعاني في المطبوعِين الفحول من أهل الجاهلية وعلىٰ رأسهم امرؤ القيس والنابغة، وكذلك أبو ذؤيب الهُذَلي، وأما في المتأخرين فكاد السردُ أن ينحصر في الشعر القريب[٦].

❋ ❋ ❋

[٥] أي أنها تقوم لأجل موضوع واحدٍ وليست مركبة من عدد من المواضيع المختلفة بأصلها وجِهَتِها كجمهرة القصائد الجاهليّة والإسلامية.

[٦] شرحتُ حقيقةَ الشعر المطبوع بنوعيه والشعر المصنوع شرحًا وافيًا في كتابي (التأسيس لأصول الفن الشعري عند العرب) وهو الكتابُ الذي أرمي إلىٰ أن يكون المرجعَ العلميّ الأكاديمي الوافي في أصول الشعر العربي.

فإذا ما تمثَّلنا القصيدة واستشرفناها فبان لنا منها موضوعُها وأنها تقوم علىٰ هذا الموضوع الواحد ظهر لنا أنّ البيتَ المَطلع وهو قوله:

(1) في مَدخل الحمراء[*] كان لقاؤنا ما أَطيَبَ اللُّقيا بلا مِيعَادِ

مُوهِمٌ خلافَ الغرض، ولا يعطي المتلقي طرفَ المعنىٰ الذي يُوجِبه توحّد الموضوع؛ ففي قوله (كان لقاؤنا) يعود الضمير (**نا الفاعلين**) علىٰ غير مذكور، إذن فهو عائدٌ –كما هو مقرر– علىٰ ما يَقضي به عُرف الكلام وعادةُ الناس في تلقي الضمائر العائدة علىٰ غير مذكور، وإنّ أيَّ قارئٍ للشعر العربي –أو غير العربيّ ربما– إذا ما تلقّاه قولُ القائل (كان لقاؤنا) في صدر الكلام، أي دونما تأسيس وحَملٍ علىٰ سياق مذكور، فإنما يُبادر ذهنُه –بُعرف الكلام والعادة– إلىٰ حبيبين فرَّقتْهما الأيام، فإذا ما تلقاه قولُه (ما أطيب اللقيا بلا ميعاد) تأكَّد له ذلك.

ولا يُقال هنا: إنّه لا يُشترط أن يكون اللقاءُ عن اجتماعٍ سابقٍ ومحبةٍ أعقبتهما الفُرقة؛ لأنّ الكلامَ ليس في اشتراط أن يكون اللقاءُ عن معرفة ومحبة في السابق ، وإنما هو في أنّ الضمير العائد علىٰ غير مذكور إنما هو يتوكَّأ علىٰ ما يُبادر إليه ذهنُ المتلقي، و ما يُبادر إلىٰ ذهنِ المتلقِّي هنا هو تحقق اللقاء السابق؛ فقد شَدَّتْ الصياغَةُ البيتَ نحو باب الحب والعشق، وهذا ليس موضوع القصيدة، لأجل هذا سيَخبو هذا المعنىٰ في البيت التالي وقد تعلَّقَتْ به نفسُ المتلقي.

وهذا الخلل الدلالي هو مِن أشدِّ ما يؤاخذ به الشاعر لا سيّما إذا ما كان حصولُه في مطلِع القصيدة؛ لأنّ البيتَ المَطلَعَ هو المُناوِل للمعنىٰ والموضوع كلِّه مِن بعدُ.

---

[*] قصر الحمراء في غرناطة وهو من أشهر مقارّ الحكم للأمراء المسلمين في العهد الأندلسي.

أما قولُ نزار في البيت التالي:

(2) عينـانِ سَـــوداوانِ في حَـجَرَيْهمـا تَتَوالَـــــدُ الأَبعادُ مِـــــن أَبعَـــــادِ

فإنه الأَولَىٰ بأن يكون مطلع القصــيدة؛ فهو –في حقيقة أمره– أول بيتٍ يُناوِل المتلقي حبلَ المعنىٰ، وسـيكون ذلك اسـتهلالًا موفَّقًا يكشـف عن مراد الشـاعر؛ فالعينان السـوداوان هما العروبة الأموية الضــائعة في الأندلس، والأبعاد التي تتوالد مِن أبعادٍ داخل تلك العين العربية الأموية هي أبعاد تاريخ العرب، فهو ملتئمٌ جدًّا وقد أصـاب المِحَزّ، وكذلك قوله يقصـد حَدَقَ العين (في حجريهما) فيه **إشــارةٌ بالتورية رقيقة دقيقة ربما لا ينتبه كثيرٌ مِن القُرّاء إليها**؛ ذلك أنّ الأحجار هي ما يَبقىٰ مِن المُلك في صورة القصور والنقوش، فكانت عيناها العربيتان الأمويتان وكأنهما من آثار تلك البقايا الأموية. ما كان أليَقَ بهذا البيت أن يكون بيتَ الاستهلال!

ويلتئم معه علىٰ الجملة البيت التالي فيقول:

(3) هل أنتِ إسـبانيّةٌ؟ ســاءَلـــتُها قـالـت: وفي غـــــرنـاطةٍ مِيلادِي

هذا البيتُ في جملته يلتئم وغرض القصيدة؛ أما الشطر الأول ففيه اختصارٌ حسنٌ بالحذف لأنّ تقدير الكلام: قلتُ لها هل أنت إســبانية؟ فبادر بالمَقُول واختصــر بحذف حكاية القول، وأما قوله (سـاءلتُها) فهو كالوصـف لِما قبلَه أنه فَعَلَ ذلك عناية وحرصًـا علىٰ الجواب، وليس هو مكان حكاية القول المحذوف.

وإنما وقع الحشوُ في الشطر الثاني وذلك إذ يقول (وفي غرناطة ميلادي) ذلك أنّ القَدْر المؤثرَ في سياق الغرض هو كونها مِن غرناطة فكان الاكتفاء بقولها (ومِن غرناطة) هو المتعين، ولكنّ الرَّوِيَّ اضطرَّ الشاعرَ إلىٰ أن يَستكره القافيةَ فيَذكر الميلاد، وهو غير مؤثر لأنّ الفتاةَ إسبانيةٌ، وهي سلالة العرب، فكونها مولودةً ليس زيادةً ذات بالٍ بحيث تُعتبَر في عيار الشعر، فماذا لو كانت إسبانيةً ولكنها مولودة في مدينة أخرىٰ غير غرناطة، هل سيُؤَثِّر ذلك تأثيرًا يُذكَر؟ بل ماذا لو كانت إسبانيةً ولكنها وُلِدَت في بلدٍ آخر ثم عادوا بها إلىٰ غرناطة؟ إنّ المقصود الذي أَرمِي إلىٰ بيانه هو أنّ زيادة خبر الميلاد ليست بذات بالٍ في الشعر، وهي عندي حشوٌ مَحْض يَقبُح به السبكُ الشعريّ.

أما البيتان الرابع والخامس:

(4) غرناطةٌ؟ وصَحَتْ قُرُونٌ سَبعَةٌ　　في تَينِكَ العَيْنَيْنِ بَعدَ رُقَادِ

(5) وأُمَيَّةٌ راياتُها مرفوعةٌ　　وجِيادُها موصولةٌ بجِيَادِ

فهُما مستقيمان جيدان، والبيت الرابع يشبه أن يكون تفسيرًا أو تفصيلًا للبيت الثاني؛ فالأبعاد التي تتوالد من أبعاد تتمثل الآن في صور بني أمية وهي مرفوعة الرايات وجيدها موصولة بجياد.

ثم نرىٰ الشاعرَ يُلغي عنصرَ التاريخ، وهذا حَسَنٌ في هذا المقام فيقول:

(6) ما أَغرَبَ التاريخَ كيف أَعادَنِي　　لِحفيدةٍ سَمراءَ مِن أَحفَادِي

وهذا البيت قد يُظَنّ أنّه شارح للبيت الأول لأنّ إعادةَ التاريخ الشاعرَ إلىٰ حفيدةٍ مِن أحفاده هو اللُّقيا بلا ميعاد المذكورة في البيت الأول، وعلىٰ هذا يَرتفع الإشـكالُ المذكورُ فيه، وأقول: لا يرتفع الإشكالُ لأنّ البيتَ الأول غير مسبوق بما يوضِّح المقصود منه بحيث يجعله في سياقٍ يحمله علىٰ وجهٍ، فليس هناك ما نحمل مرجعَ الضمير (**نا الفاعلين**) عليه، فبقي البيتُ مختلًّا في دلالته وإن شرحته كلُّ القصيدة بعدُ؛ **لأنه ثمة فرقٌ بين أن تكون الأبيات التالية مفسِّرةً لمجملٍ صحيح، وبين أن تكون مصحِّحَة لما فُهِمَ علىٰ غير وجهه، الأول مقبولٌ في الشعر، والثاني غير مقبول**[٥].

ونلاحظ في هذا البيت أنه قد جعل نفسَه العروبةَ العزيزةَ في تاريخها القديم، وهذا هو ما جَعَلَها حفيدةً مِن أحفاده، والبيتُ صحيحٌ، خفيف الشِّعريّة، يكاد أن يكون نثرًا، علىٰ خلاف الحال في البيتين السابِقَين.

وبدأ الشاعرُ في و صف هذه الحفيدة العربية التي أعادَتْ له ذكرياته في عهد العرب من بني أمية التي كان مستقر خلافتها في الشام، فالقصيدة تقوم –كما يُدرك كلُّ مَن يَتمثَّلها– علىٰ مُلك العرب الضائع في الأندلس، ويريد مُلكَ بني أمية الذي امتدادُه مِن الشام، فقال:

(7) وجهٌ دِمَشْقِيٌّ رأيتُ خِلالَهُ أَجفَانَ بِلْقِيسٍ وجِيدَ سُعَادِ

[٥] ألاحظ كثيرًا احتجاجَ البعض بدلالة الأبيات اللاحقة علىٰ المعنىٰ المراد من الأبيات السابقة أو يقال حين إنشاد الأبيات الأولىٰ: سيَظهر المرادُ في الأبيات الآتية؛ وهذا كلُّه غلطٌ في الشعر، لأنّ شرف المعنىٰ وإشارة الشعر ولَمحَه كل ذلك يَقتضي أن يكون القَدْرُ المتلوّ مِن الشعر محقِّقًا في وقتِ أدائه شعريتَه التي تقتضي قيامَ دلالته، فليس في الشعر انتظارُ كلامٍ لتصحيح كلامٍ فائتٍ قد ذَهَبَ محلُّ عمله في النفس؛ فالشعر يَمتنع عليه ذلك الذي هو شأن الكتابات العلمية والأخبار، لا النصوص الأدبية والأشعار.

إنما يريد الشـــاعرُ في هذا البيت أنّ هذه الفتاة الإســـبانية التي يتحدث إليها إنما هي عربية الأصول، ولهذا وَصَفَه بالوجه الدمشقي، يُشير إلىٰ بني أمية التي كان مُلكُها في الشام وامتدت خلافتُها إلىٰ الأندلس، هذا مراد الشاعر الذي يُفهَم من جملة الكلام، وإنما قلتُ (من جملة الكلام) لأنّ البيتَ مختلٌّ الدلالة في نظمه، ووقع الخطأ في أصل تَعَلُّقات معانيه.

فأول ما يلقانا في البيت هو أنّ الشـــاعر قال (وجهٌ.. رأيتُ خلالَه) فهذا يَقتضـــي أنّ ما يأتي مِن وصـفه إنما هو شـرحٌ لما رآه في (خلال) وجه المحبوبة، أي في أثناء ملامحه وتقاطيعه، ومع هذا نجده يقول (جيد سـعاد) فانتقل بمتلقي الشـعر عن موضـع بيانه قبل إشـباعه لأنه لم يَذكر مِن الوجه سـوىٰ الأجفان في حين أنه أشار في الشطر الأول إلىٰ ما يفيد تأمُّلَه الوجهَ.

ثم نرىٰ الشاعرَ قد أضاف الأجفان لبلقيس، وخصَّ سعاد بالجِيد، والإضافة لابد وأنها تقتضي نوعًا من الاختصــاص، وهو ما يُوهِم به شـكلُ الإضــافة في كلام الشــاعر لأول وهلة لأجل التقســيم الإضافي الذي يُوحِي بأنه بناه علىٰ قصدٍ وعلة، والحقُّ أنّ الشاعرَ لم يتجاوز الشكلَ، وليس وراءَ ذلك حقيقة؛ فلا نَعلم ولن يَعلم أيُّ قارئٍ للقصــيدة خصــوصــيةً لبلقيس بالأجفان، وخصــوصــيةً لســعاد بالجِيد، فهذا التقسـيم مِن الشـاعر لا يَتعدَّىٰ كونَه تقسـيمًا اعتباطيًّا[15]، الحاكمُ الأكبر فيه الوزنُ والرَّوِيُّ. وعليه فالبيت يغلب عليه الخلل والغلط في المعاني.

(8) ورأيتُ منـــــزلَنا القديمَ وحُجْرَةً   كانـــــت بها أُمِّي تَمُدُّ وِســــــادِي

[15] قولنا حصل ذلك اعتباطًا أي علىٰ غير خُطة وعِلّة وإنما خبط عشواء وكيفما كان.

إسناد [11] المَدِّ إلىٰ الوِساد فاسد، لأن الوِسادَ يُرَصّ أو ينضَّد ولا يُقال يُمَدّ، لا سيِّما والحديث عن غرفةٍ تختص بفَردٍ ينام بها، وليس عن عَرَصَةٍ تُستَقبَل بها الأضياف فيجسلون علىٰ الوِساد، كما أنّ حديثَ الرجل عن داره القديمة وحجرته يقتضي أن يتحدث عن (وسادةٍ) مفردة لما فيها من الإشارة إلىٰ وضعه رأسَه عليها ونومته الهانئة بحجرته التي بداره القديمة، فذِكر الوساد ومَدِّه أو رصِّه هنا لا تظهر فيه دلالةٌ صحيحة، ولا نرىٰ الشاعرَ ساقَه إلىٰ هذه الصورة من النظمِ سوىٰ الوزن والرَّوِيُّ، وإلا فما ذَكَرَه لا يَقوده إليه غرضُه بحال.

(٩) واليـــاسَـمِينَةَ رُصِّعَـــتْ بنُجُومِها والبِرْكَـــةَ الذهبيّـــةَ الإنشـــادِ

هي شجرة الياسمين الشامية التي نجدُها تُعَطِّر اليوم الدمشقية القديمة، وهي (فسقية) الماء التي تكون في ساحة تلك الدور العريقة، وقوله (والياسمينة رُصِّعَت بنجومها) هو مِن جميل التشبيه، لأنه أراد أزهارَ الياسمين، وهي تُشبه النجمة، ثم هي ناصعة البياض تكاد تُضِيء ببياضِها، فالشاعر قد أتىٰ بذلك كُلِّه في جعل هذه الأزهارِ نجومًا، فهو تشبيهٌ مصيبٌ جدًّا.

وأراد الشاعرُ بإنشادِ البِركة صوتَ مائها إذ تتساقط القطرات بعدَ اندفاع الماء من وَسَطِها، فهو يَرُوقُه صوتُها لأنها في داره التي يُحِبُّها، فكأنها تُنشده الغناءَ أو الشعر، وهذا حسنٌ جدًّا، وأما الذهبيّة فأراد انعكاسَ ضوء الشمس عن قطرات الماء المتساقطة بعد الاندافع فتبدو كشَذَرات الذهب، وهذا كذلك حَسنٌ جميل، وهو مِن جنسِ الأول وهو إنشاد البِركة لأنّ الشاعر يشير به إلىٰ أنّ الأشياء العادية التي تقع في بيته إنما هو لِفَرط محبته وأُنسه ببيته يرىٰ فيها جمالًا لا يراه غيره.

[11] المقصود بالإسناد هو مطلق التعليق علىٰ الاصطلاح البلاغي، فقد يكون علىٰ جهة المفعولية كما هنا وليس علىٰ جهة الفاعلية.

وإنما يظهر الخلل والتعقيد في وصف الإنشاد بالذهبية لمجرد أنّ القطرات التي يَسمَع صوتَها كالإنشاد تعكس اللون الذهبي؛ فقد كان حَسبُ الشاعر أن يصف لون القطرات بشذرات الذهب، وأن يصف صوتَها بالإنشاد، إذن لا ستقامَت له القضية، وتَمّ له المراد؛ فلمّا وَصَفَ الإنشادَ نفسه بالذهبية انفصلَت المُخيِّلة عن القطرات إلىٰ الصوت، وصِرنا في علاقةٍ جديدة وهي **ذهبية صوتِ الإنشاد لا ذهبية القطرات**، وهي علاقة مُعقَّدة فَصَمَت العلاقةَ الأولىٰ، فصِرنا نبحث عن صفة الذهبية في نفس الإنشاد، وهنا حصل التعقيد، **وهذا قطعًا لا يريده الشاعرُ** لأنه سيصرف الذهنَ عن جمال اللون الذهبي في القطرات إلىٰ التفتيش عنها في صوت القطرات، والأخير لا يحقق ذلك وإنما يحققه الأول، فالظاهر أنّ الشاعرَ قد رَكَّب تركيبًا فنيًّا كيفما اتفق، أغراه ما فيه من الإضافة والصفة بين شيئين متباعِدَين، ولم ينتبه إلىٰ أنّ تركيبَه ذلك قد خَلَعَ الوصفَ عن مصدرِ الجمال الذي شعرَ به الشاعرُ نفسه قبل إفساده بذلك التركيب[12].

(10) ودِمشْقُ أين تكونُ؟ قلتُ تَرَيْنَها   في شَعْرِكِ المُنسابِ نَهْرَ سَوَادِ

في هذا البيت مبادرة حسنة، وإيجازٌ بالحذف، فعيار التعبير هو أن يقول: قالت: ودمشق أين تكون؟ لكنه بادرَ بكلامِها إشارةً جديدة إلىٰ أنّ كلَّ ما سبق إنما كان الشاعر يُبديه بكلامٍ أو بتمتمةٍ تسمعها الفتاة وليس أنه فقط ينظر ويتذكر عن صمتٍ، فبهذه المبادرة حوَّل الشاعرُ حديث النفس إلىٰ حديث لسان، فأظهر الشاعرُ أنه إنما كان يحادِثها بتلك الذكريات، وإلا لم يكُ معنًىٰ من سؤالها

[12] هذا الكلام قد يَعسُر إيعابُه علىٰ بعضِ القُراء مِمَّن ليس لهم باعٌ طويل في ممارسة تذوق النصوص وتحليلها، وقد اجتهدتُ في صياغته علىٰ الوجه الذي يتأَتّىٰ به إدراك المُراد، والله الموفق والمعين.

(ودمشــق أين تكون؟) إذ لا موقعَ له في الكلام علىٰ غير هذا الوجه. والبيتُ بجملته حســن، ولا يظهر لي عليه مأخذٌ ظاهر.

ويَستطرد الشاعر:

(11) في وَجهِكِ العربيِّ في الثَّغْرِ الذي ما زال مُختـَــزِنًا شُمُـــوسَ بِلَادِي

هذا البيتُ كذلك حسنٌ، وقوله في وصف الثغر (مختزنًا شموسَ بلادي) حسنٌ جدًّا وصحيحٌ لأنّ الثَّغرَ من الفتاة العربية ممدوحٌ ببياضِه وبَرِيقِه بطيب الريق الذي يطليه، وفي أصول معنىٰ نزار يقول طرفة بن العبد في مطوَّلته يصــف ثغر محبوبته (سَــقَتْهُ إياةُ الشــمس) فنزار قد جعل الثغرَ عربيًا مازال يحتفظ بما سقته به شمس العرب في عصرها الأول قبل أن تذوبَ هذه الحفيدةُ العربية في دولة الإسبان وتحسب أنها إسبانية. ولا مأخذ ظاهر علىٰ البيت.

ثم ينتقل إلىٰ صــورة مِن الصــور التي يرىٰ فيها دمشــقَ ومُلكَ دمشــق، أي مُلكَ بني أمية في الأندلس فيقول:

(12) في طِيبِ جَنّاتِ العَرِيف[13] ومائها في الفُلِّ في الرَّيْحــــانِ في الكَبّادِ[14]

[13] جنات العريف هي البساتين التي تحيط بقصرٍ أسسه السلطان محمد الثاني في أول القرن الثامن الهجري، ويَبعد مسافة كيلو متر عن قصر الحمراء، كان ملوك غرناطة يتخذون هذا القصرَ للتنزه والاستجمام، والعريف هو الخبير أو المعماري، وقد عُرِفَت هذه الجنات بالبهاء والجمال المنقطع.

[14] الكبّاد هو الأُترُج أو الليمون الطبي، وهو شجرٌ عَطِر.

لا يســتقيم هذا البيت إلا إذا كان الفل والريحان والكَبّاد مِمَّا جُلِبَ من دمشــق إلىٰ الأندلس، وإلا فما معنىٰ أن يقول ترين دمشــق في الفُلِّ في الريحان في الكباد؟! ولا يُقال هنا: إنه يَقصــد هنا عمومَ مظاهر الرفاهة والنَّعمة في هذه الجنات؛ لا يُقال ذلك لأنّ ذلك القول إنما يَصــحّ إذا ما بقيَت تلك الرفاهة علىٰ جهة الإجمال، أما الشاعر هنا فقد **كرَّر العامل صريحًا، واستأنف التعلقات، فذكر حرف الجر عند كل مَظهر**، فقال (في الفل) (في الريحان) (في الكبّاد) فكأنه قال: ترينَ دمشــقَ في الفل، ترينها في الريحان، ترينها في الكبّاد، فهذا **الابتناء المســتأنف للجملة** يمتنع معه أن يُقال إنّ الشــاعر إنما أراد جُملةَ الرفاهة والنعمة التي كانت بنو أمية ســببَها في الأندلس. ولا يُقال كذلك: إنّ تفصــيل آثار النعمة كإجمالِها، فإذا صحَّ الإيرادُ في الجميع صحَّ في التفصيل من باب العناية؛ لا يُقال ذلك لأنّ ما فَصَّلَه لا يَحصــل التمثيل لهذا المجمَل بكلِّ واحدٍ منه، فالفل لا يمثل النعمة والمُلك لأنه موجود بالأندلس أصــلًا، والريحان لا يمثل النعمة والمُلك لأنه موجود أصــلًا، والكبّاد لا يمثل النعمة والمُلك لأنه موجود أصــلًا. فالحاصــل في الأخير أنه لا معنىٰ -بتوجيه كلام الشــاعر علىٰ غرضــه- لذِكر الفل والريحان والكبّاد. وإنما يجد القارئُ أنّ الشاعرَ كأنه نَسِيَ الغرضَ لمّا ذَكر جنّات العريق فذهب يتمتع بزهرها ونباتها وثمارها.

(13) سارَتْ مَعِي والشَّعْرُ يَلْهَثُ خَلفَها　　كسَنابِــلٍ تُرِكَــتْ بغَيــرِ حَصَادِ

(14) يَتَأَلَّــق القُــرْطُ[15] الطــويلُ بجِيدِها　　مِثْــلَ الشُّمُوعِ بلَيلَــةِ المِيــلَادِ

[15] ما يُعلَّق في الأذن من الحلي.

هذان البيتان هما أقرب إلىٰ الحشو في جملتهما؛ ذلك أنهما لا موقعَ لهما في موضوع القصيدة وإيحائها وإشاراتها؛ وها هو قارئُ القصيدة وقد عَرَف موضوعَها وما يرمِي نزارٌ إليه منها؛ لا يعجِز شعورُه وانتباهُهُ عن إدراك (الفجوة) التي أوقعها البيتان اللذان بابهما الغزل وذِكر المحاسن؛ فالبيت الأول فيه أنها سارت معه والشعر يَلهَث خلفها مثل السنابل المتروكة بغير حصاد، والبيت الثاني فيه أنّ القُرط الطويل يتألق بعُنُقِها كالشموع ليلة الميلاد، فليس في هذا مِن شيء إلا ما قد نقولُه علىٰ استحياءٍ وخَجَلٍ من أنفسنا ومِن القارئ وهو أنّ تألُّق القرط الطويل فيه إشارة إلىٰ طولُ العُنُق وأنّ هذا مِن الصفات المحببة في المرأة عند العرب، فهو يشير إلىٰ أصولها العربية؛ وعلىٰ هذه الضآلة التي أستحي معها أن أقول ذلك نجد أنّ طول العُنُق محبَّبٌ في المرأة ولكنه ليس من خصائص المرأة العربية، وفرقٌ بين المحاسن العامة التي تُنشَد في المرأة من حيث كونها امرأة، والمحاسن التي تُنشَد فيها من حيث كونها عربية، فحتىٰ هذا المعنىٰ المتكلَّف الضئيل لا يَسلم، والحاصل هو أنّ هذين البيتين إنما هما من اطرادات نزار مع المعاني المحببة إلىٰ نفسه، جار بها علىٰ خصوص بناء القصيدة.

ولا يَغُرَّنْكَ أن ترىٰ الناسَ تسمع إلىٰ الأبيات الأجنبية فتتأثر بها؛ فإنما يُعجِب الناسَ الأبياتُ المفردة، والألفاظُ الرقيقة، والمعاني الجزئية منفصلةً عن وَحدتها، وإنما يتيقظ صاحبُ الذوق إلىٰ أسر الكلام[16] والتئامه، وفرقٌ بين البيتِ المُفرَد، والبيتِ في القصيدة، وربما لا يُعاب البيتُ إن استقل، ويُعاب ويَعِيب القصيدةَ إن جاء في ضِمنِها؛ ذلك أنه مجموعٌ إلىٰ أَسْرِ القصيدة، ومحكومٌ بغرضها الذي يَشد أسرَها ويُلائم أجزاءَها.

[16] أَسْرُ الكلام جسمه وأعضاؤه التي يُشَدُّ بعضُها إلىٰ بعضٍ، ومنه يقال: فلان أشدُّ أَسْر قصيدة مِن فلان، يريدون أنّ قصيدته مشدودةٌ في سياقٍ، وترتبط معانيها ببعضها.

(15) ومَـشَيْتُ مِثلَ الطفلِ خلفَ دَلِيلَتِي   ووَرَائيَ التاريـــخُ كَـــوْمَ رَمَـــادِ

أما الشـطر الثاني مِن هذا البيت فظاهرٌ، وأما الشـطر الأول فيتنازعه سـياقان؛ سـياقُ القصـيدة الذي يفرضه غرضُها الذي كشف عن تمثُّلُها، وسياق البيتين السابقين في الغزل وذِكر المحاسن؛ أنّ قوله (ومشـيت مثل الطفل) يَحتمل أن يُراد به تحوُّله من الجَدِّ الأموي لتلك الحفيدة الأموية إلىٰ طفلٍ يمشي خلفها وهي تحسب نفسها إسبانية، ويَحتمل أن يُراد به ما يتكلم بمِثله المتغزلون المعاصرون، ومنهم نزار، حين يجعلون أنفسَــهم أطفالًا مع محبوباتهم ويجعلون المحبوبات أمهاتٍ، وأنا أرجِّح الاحتمالَ الأول لأنه الأوفق لغرض القصـيد وإن تنازعه سـياقُ البيتين، ولأنه الذي يلتئم مع الشـطر الثاني الذي هو ظاهرٌ في موافقة الموضوع.

وعلىٰ هذا فالبيتُ لا يبدو لي فيه مأخذٌ ظاهرٌ، في هذه الطبقة من النقد، بل فيه تصـويرٌ حسـنٌ إذ يَجعل ذلك التاريخ الأموي يتحول إلىٰ طفلٍ يسـير خلف حفيدةٍ صـغيرةٍ لا تفهم تاركًا تاريخَه خلفَ ظهره بقايا حريقٍ عظيم، وهذا الحُسـن إنما يتحقق بحمل الواو في (وورائي التاريخ) علىٰ أنها واو الحال، لا واو الاستئناف.

(16) الزَّخْـــرَفَاتُ أَكادُ أَسمَعُ نَبْـــضَهَا   والزَّرْكَشَـاتُ علىٰ السُّـقُوفِ تُنَادِي

هذا البيتُ هو مِن أعجب ما وقع في القصــيدة مِن ظواهر الغلط المعنوي؛ فهو شَــكْلٌ بليغٌ أجوف لا شــيء وراءَه ســوىٰ الغلط؛ وذلك أنّ الذي قلناه في غَلَطِ البيت الســابع حولَ قوله (أجفان بلقيس وجِيد سعاد) قد بَنَىٰ عليه الشاعرُ هنا البيتَ كلَّه، مع شدة التباين في انفصامِ المعاني وعدمِ التئامِ العلاقات، وبَيان ذلك أنه قد خصَّ الزخرفات بالنبض، فجعل نبضَـها يَكاد يُسـمَع، وخصَّ الزركشـات

التي علىٰ السقوف بالنداء، فجعلها تنادي، وإنّ أول ما يَلقانَا في ذلك هو ضرورة التمييز بين الزخرفات والزركشات، والحقُّ أنّ أكثر العلاقة بينهما هي علاقة تفسير، أو بعضٍ مِن كلٍّ، فتكون الزركشة بعضًا من الزخرفة، فالزركشة إنما تُذكَر من الزينة التي زادَتْ صنعتُها وظهرَتْ فيُقال (ثوبٌ مزركش) إذا ظهرت فيه صنعة التطريز أو التزيين بخيوطٍ من الذهب والفضة أو الألوان، وأما الزخرفة فهي أعمُّ من ذلك ولكنها تقوم كذلك علىٰ التزيين والتلوين، ومنه قول الله تعالىٰ (حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ) فهو يَشمل ما تلوَّنَتْ به الأرض من مختلف ألوانها فحصل ما كانت به زينةً للناس، فالزخارف تشمل الزينة وتعدد الألوان كما تشمل المنقوش من الحجارة الساذجة[17]، والزركشات فيها زيادة صنعة ونقش، فهل مَهَّدَ هذا الفارقُ بين العام والخاص مِن كلام الشاعر إلىٰ مفارقة الإسناد في كلٍّ؟

يَذكر نزارٌ أنّ الزخرفات يكاد يَسمع نبضَها، والزخرفات تشمل الزركشات، ولو كان الأمرُ كذلك فالزركشات هي الأولىٰ بالنبض الذي يَكاد يُسمَع، لظهورها، فالنبض إنما يكون بضخ الدم في القلب، و سماعُ النبض لا ينفك عن تخيل لون الدم المضخوخ من القلب، فإذا كانت الزركشات أكثرَ ظهورًا مِن سائر الزخرفات لكثرة صنعتها فإنها تكون الأَولَىٰ بالنبض مِن سائر الزخرفات،والحقُّ أنّ سماع النبض هو أقصىٰ ما يُبلَغ به ويليق في هذا المقام، سواء للزخرفات والزركشات، أما النداء فهو قَدْرٌ أجنبيٌّ مُباينٌ لا مسوِّغ له؛ فما مسوِّغ هذه المفارقة حين ندخل إلىٰ مكان أثري فنكاد نسمع الزخرفات أما إذا مررنا علىٰ الزركشات فهي تنادي، أي ترفع صوتَها، هل بَلَغَ الفرقُ بين الزركشات –بوصفها زخرفاتٍ فيها زيادة صنعة– وسائر الزخرفات بحيث أنّ الأخيرة نكاد نسمع لها نبضًا، فهو ضئيل مِن ضئيل، أما الزركشات فهي تُنادي؟! والذي يَظهر لي هو أنّ الذي ساق الشاعرَ إلىٰ هذا هو

[17] الساذجة هنا التي جاءت علىٰ لونها الطبيعي دون زيادة تلوين.

احتياجُه إلىٰ لفظةٍ تحوي حرف الرَّوِيّ، فأَورَدَ وقسَّم تقسيمًا اعتباطيًّا، ظاهرُه البلاغةُ والقَصد، وليس وراءه غير الاضطرار والبُدّ.

(17) قالت: هنا الحمراءُ زَهْوُ[18] جُدُودِنا فاقــرَأْ علىٰ جُــدْرَانِها أَمجَــادِي

(18) أمجادُها؟! ومَسَحْتُ جُرحًا نـازِفًا ومَسَحْتُ جُرحًا ثانيًــا بفــؤادِي

وقعَت هنا مفارَقَةٌ غريبة لغرض القصيد، ولِصِفة الفتاة التي عرفنا حقيقتَها في تمثلنا للقصيدة واستشرافِنا موضوعَها؛ فقد قلتُ هناك (فهذه كلها صفاتٌ تشير إلىٰ الأصل العربي في الفتاة، وهي الصورة الشعرية التي تحملنا إلىٰ مَرمَىٰ القصيدة المذكورِ آنفًا، فالفتاة علىٰ طول القصيدة –أو هكذا ينبغي أن يكون– هي رمزٌ للعروبة الضائعة التي صارَت لا تعرف نفسَها) والبيت الأول من هذين البيتين ذَكَرَت فيه الفتاة المخدوعةُ أنّ هذه الأمجاد هي أمجادُها، وهذا القَدْر لا يتنافَىٰ مع موضوع القصيدة لأنها صاحبة أمجاد فعلًا، وهي حفيدة بني أمية، وحفيدة الشاعر، وهو رأىٰ في عينيها السوداوين أبعادَ التاريخ العربي تتوالد مِن أبعاد، ورأىٰ دمشق العربية في شعرها المنساب الأسود، وفي وجهها العربي، وفي ثغرها، فهي ذات أمجاد عربية، وإنما الذي يتنافَىٰ مع موضوع القصيدة هو أنها تحسب أمجادَها أمجادَ الإسبان، هذا هو الوَهْم الذي كان ينبغي أن يقف عليه الشاعرُ ليطرد مع القصيدة، ولكنه فارَقَ مفارَقَةً أفسدَت علىٰ القصيدة سبيكتَها فقال:

أمجادُها؟! يستنكر ذلك..

---

[18] أي فخرهم وظهورهم.

فكان أن قَلَبَ صفةَ الفتاةِ مِن العربية الأموية المخدوعة التي تَحسب نفسها إسبانية، إلىٰ الفتاة الإسبانية حقًّا وتَحسب أنّ حضارة الحمراء هي حضارة الإسبان، وسواء انتبه الشاعرُ إلىٰ ذلك التحول الذي حصل في جهة الكلام وكان قاصدًا له، أو لم ينتبه إليه وما قصد تغييرَ المسار، سواء هذا أو ذاك فإنّ الكلامَ قد فَسَدَ، ووحصل للقارئ تشويشٌ في (الموقف) أي عربية مخدوعة يُشفق عليها الشاعر، أم هي إسبانية يُخاطِبها الشاعر بنِدِّيَّةٍ.

ويَذكر في البيت الثاني أنه مسح جُرحًا نازفًا، ومسح جُرحًا ثانيًا بفؤاده، وهذا يَبلغ به ذروة الاضطراب واختلال البيان؛ فقد جعل جرحًا وَصَفَه بأنه ينزف، ثم جعل جرحًا ثانيًا قسيمًا له ووَصَفَه أنه في الفؤاد، ولا يستقيم وجهٌ للتقسيم، لأنّ النزف في الجرح الأول هو نزفٌ مجازي، ولأن كونَ الجرح الثاني بفؤاده هو كونٌ مجازي، وعليه فالجرحان ينزفان مجازًا، والجرحان بفؤاده مجازًا، فلا وجه لأن يقول: مسحتُ جرحًا ينزف، ومسحتُ الآخر الذي في فؤادي، فلو أنه قال -مثلًا-: مسحتُ جرحًا نازفًا بوجهي، ومسحتُ آخر بفؤادي لَصَحَّت المقابلة أو المناظرة لأنّ أحد الجرحين حقيقي، والآخر مجازي.

وأنا أكاد أجزم بأنّ أحدًا مِن القُراء لم يَقِف علىٰ المراد من الجُرحَين علىٰ ما ذكرهما نزار، وإنما اكتفىٰ البعضُ منه -لأجل المتعة بالشعر- بأنّ له جُرحَين لا جرحًا واحدًا.

وقد يُقال: أحد الجُرحَين إنما هو لتاريخ العرب الضائع في إسبانيا، والثاني لأجل انخداع هذه الفتاة الأموية الضائعة عن حقيقة أمجادها وأنها أمجاد العرب، فالجواب: قد يَصِحُّ هذا في مُراد الشاعر وما قصدَ إليه، ولكنه لا يَصِحُّ من جهة ما وُفِّقَ إليه مِن البيان؛ لأننا لن نرىٰ دلالةً في وصفِ كلِّ جرحٍ علىٰ سببه الذي هو المقصود ابتداء؛ فأي الجُرحين يدل علىٰ حزنه لأجل المُلك الضائع؟ وأي الجرحين يدل علىٰ حزنه لأجل الحفيدة الضائعة؟ ما دلالة أنّ أحدَهما نازف والآخر في القلب؟!

الحق أنّ البيتَ في أول لفظِهِ (أمجادُها) إفسادٌ ومفارقة لغرض القصيد، وسائره مضطرب مُهَلْهَل لا يدل تركيبه علىٰ تقسيمٍ صحيحٍ وراءَه.

(19) يا لَيْتَ وارِثَتِي الجميلةَ أدرَكَتْ أنّ الذين عَنَتْهُمُ أَجْدادِي

وهذا البيتُ استمرار يؤكِّد المفارقةَ التي وقعت في البيت السابق (الثامن عشر) وحتىٰ يتبيَّن لك الأمرُ علىٰ وجهه تخيَّل لو أنّ الشاعرَ قال –أي من جهة المعنىٰ مع قطع النظر عن الوزن والرَّوِيّ– (أنّ أجدادَها أجدادِي) هل رأيتَ ما سيكون حينها من التلاؤم مع سياق القصيدة ومراماها؟ وكيف ناسَبَ ذلك الموقِفَ الصحيحَ لهذا الجَدِّ الأموي تجاه الحفيدة المغرر بها؟ بقَدرِ إدراكِكَ هذا التلاؤم وذلك التناسب يكون إدراك للمفارقة التي أتىٰ بها نِزار في خصوص نصِّه.

ويرجع إلىٰ سياقه الأول –الذي هو سياق القصيدِ ومَرماه– بما يشبه التناقض في المعنىٰ والموقف النفسي فيقول:

(20) عانَقْتُ فيها عندما وَدَّعتُها رجلًا يُسَمَّىٰ طارِقَ بنَ زِيَادِ

كيف تأتّىٰ أن يُعانِق فيها طارق بن زياد وهو للتوّ يقول (أمجادُها؟!) (إنهم أجدادي!) وهذا يؤكِّد ما وقع في القصيدة من اضطراب الصورة الشعرية التي أخلَّتْ بأصل الغرض من القصيد، رغم كونها مؤسسة علىٰ موضوعٍ واحد، وهو موضوعٌ ظاهرٌ لا يَخفىٰ عند أول تمثُّلٍ واستشراف للقصيدة!

***

في تقويم الفنيّ للقصيدة :

مما لا شكَّ فيه أنّ هذه القصيدة المشهورة لنزار قباني **فيها قدرٌ مِن الإجادة**، وقد عرَّجتُ علىٰ مواضع الإحسان منها في التعليقة النقدية، غير أنها **قد شاع فيها الخلل الكبير الذي لا تصمُد معه قصيدةٌ مِن عشرين بيتًا** لِتُقِيم في مرتبة من الإجادة الفنية لا تنزل عنها من حيث كونُها قصيدةً تامّة، فقد شاع فيها الخلل علىٰ صعيد **الأغراض والصورة الشعرية التي تحقق تلك الأغراض**، أي أنّ الخلل قد أصابَ عَظْمَ النصّ وهو الذي تتحدد به المعاني الجزئية ومِن ثَمَّ التراكيب، وشاع فيها الخلل علىٰ صعيد **استقامة دلالات التركيب علىٰ مُراد الشاعر** حتىٰ مع صحة المُراد أو الغرض في الجُملة.

فأمّا الخلل علىٰ صعيد **الأغراض والصورة الشعرية التي تحقق تلك الأغراض**: فقد اختل سياقُ الكلام كثيرًا وتأرجح بين جَعل الفتاة حفيدتَه المغرَّر بها المنخدعة بالإسبان، فيقف منها موقف الشفقة، وبين جعلها حفيدةً للإسبان فيقف منها موقف النِّدِّيَّة والمُناظرة.

كما جاء البيتان الثالث عشر والرابع عشر في سياقٍ غزليٍّ سافرٍ[19] لا يلتئم أدنىٰ الالتئام مع لحمة القصيد.

وأما الخلل علىٰ صعيد ا **ستقامة دلالات التركيب علىٰ مُراد الشاعر**: فنرىٰ مطلعَها مُوهِمًا غيرَ دالٍّ علىٰ موضوع القصيدة مع كون المطلع جزءًا من موضوعها لأنّ القصيدة –كما عرفنا– ذات موضوع واحد، فكان لابد للبيت الأول منها أن يكون الحبلَ الذي يُناول المتلقي ذلك الموضوعَ.

وفي البيت الثالث كاد الشطر الثاني أن يكون لغوًا لأجل استكراه قافيته إذ لا موضع لمعناها أصلًا.

[19] أي صريح في الغزل ظاهر الانتساب إلىٰ هذا الباب.

وفي البيت السابع إضافات شكليةٌ لا معنىٰ لها، فأجفان بلقيس وجيد سعاد لا تظهر بها وجوهُ التخصيص.

وفي البيت الثامن وقع الغلطُ في مَدِ الوِساد؛ في تعيين فعل المدّ وإسناده إلىٰ الوساد، وفي جمع الوسادة التي يطلب الغرض إفرادَها.

وفي البيت التاسع وقع الخلل في إسناد الذهبية إلىٰ الإنشاد، وظهر أنه تركيب مجرّد لا يتحقق به الوصف الجمالي كما لو فصل الذهبية عن الإنشاد.

والبيت السادس عشر كلُّه مؤسَّسٌ علىٰ الشكل الذي لا يُوعِب في باطنه شيئًا من المعنىٰ، فالزخرفات نكاد نسمع نبضها، والزركشات تنادي، وهذا كله لا معنىٰ له.

والبيت الثامن عشر أقلُّ ما فيه الاضطراب واختلال الدلالة علىٰ المُراد من الجُرحَين.

لقد وقع هذا القدرُ من الخلل في قصيدة نزار علىٰ الرغم من كونها ذات موضوعٍ واحد، والموضوع الواحد أمره أيسرُ علىٰ الشاعر، والإجادةُ فيه أكبر، وإنما تتشعَّب الشِّعابُ علىٰ الشاعر ويتورَّط فتظهر فحولةُ الشاعر الفحل عند تعدد موضوعات القصيدة التي تنتظم تحت فكرةٍ واحدة كبيرة تلم شملَ كل هذه الموضوعات التي تنتظم تحتها الصور الشعرية، فلا يَحتفظ بالسيطرة علىٰ الصور الشعرية داخل الموضوعات المختلفة إلا الفحول من الشعراء، لأنّ الشاعر ليس حُرًّا مرتَجِلًا في داخل كل موضوعٍ من موضوعاته تحت القصيدة الواحدة؛ فبينما هو في موضوعه يعالج الصورة الشعرية يكون موضوعه محكومًا بعلاقةٍ مُحكَمَةٍ بالموضوعات الأخرىٰ تحت الفكرة الدقيقة التي تنتظم كافة موضوعات القصيدة بخيطٍ رفيعٍ لا يدركه غالبًا في عصرنا إلا أهل العلم بالشعر، ومِن هنا كانت القصيدة العربية الطويلة المركَّبة من موضوعات هي الأكثر دلالة علىٰ فحولة الشاعر، وحتىٰ

صرَّح الدكتور عبد الله الطيب[20] بأنّ القصائد التي تأتي علىٰ موضوع واحد ولا نرىٰ فيها الطَّلَلَ والظعنَ إنما تكون في المرتبة الثانية من الجودة في قصائد العرب.

والخُلاصة الفنية في القصيدة أنها قصيدة ضعيفةٌ مِن جهة فنّ الشعر، ولا يَتعدَّىٰ جمهورُها العامّةَ مِمَّن يُدرك بعضَ الجماليات في العبارات، وفي الألفاظ، وفي الأبيات مفردةً عن لُحمة القصيدة، ولا يُعنىٰ بفنّ القصيد، أما أصحابُ الدُّربة في قراءة عوالي الشعر والنُّقّاد فإنّ هذه القصيدة لا تكاد تأخذ مِن عنايتهم مكانًا معتبرًا.

❋ ❋ ❋

نظرةٌ إلىٰ نزار قباني من خلال هذه القصيدة :

تكشف اضطرابات الأغراض والصور الشعرية بها عن أنّ نِزارًا لم يستطع أن يُخلِصَ لغرض القصيد ومَرماه، فكان يَخرج بها مرةً إلىٰ عادته في الغزل، ومرةً إلىٰ سياق التحدي الأُمَمِيّ الحضاريَ، وكلاهما مما هو مِن شُغُل بال نزار كما لا يَخفىٰ مَن له أدنىٰ معرفة به، وهذا خللٌ في المَلَكَة الشعرية، لأنّ أول ما يتعيَّن علىٰ الشاعر هو إقامة المباني علىٰ أغراض المعاني، وأما دلالة هذه الاختلالات والمُداخلات علىٰ نفسية الشاعر فهي مِن عناية المُحلِّل النفساني لأن نفسَ الإنسان وما حوته هي موضوعه، وأما ناقد الشعر فإنّ القصيدَ هو موضوعه، والمتعين علىٰ الشاعر مِن حيث كونُه شاعرًا أن يُقِيمَ قصيدَه علىٰ أغراضه، وأن يحجب عنه ما يُخِل بذلك القِيام.

كما تكشف صورُ التراكيب في القصيدة عن أنّ نزارًا كان يحاول محاكاة التراث، فاخذ يَرجُم بالإضافات والتراكيب التي يجدها في الترث رَجمَ الغيب، فيضيف الشيءَ إلىٰ الشيء، ويُسند الشيءَ

[20] المرشد إلىٰ فهم اشعار العرب وصناعتها ج3 ص869 ط دار الفكر بيروت لبنان.

إلىٰ الشـيء، وسـبب هذا عندي هو أن نزارًا أجنبيٌّ عن دراسـة التراث العربي والتشـبُّع بها، فلم يدرك حقائقَ هذه التراكيب ووجوه استعمالها، فحصَّل منها أشكالًا، ولم يحصِّل حقائقَ.

❋ ❋ ❋

إنّ دراسة هذه القصيدة لَتكشف عن حاجة الشاعر الرئيسة إلىٰ عَرض شعرِه ومراجعته علىٰ غيره مِن الشعراء والنُّقّاد إذا أراد لقصيدته الصَّفاءَ والتأبيد؛ فإذا كانت هذه حال نزار قبّاني رحمه الله، وهو مَن هو شهرةً في الشعر وتطلعًا إليه، وكانت هذه حال قصيدةٍ هي مِن الشُّهرة بحيث تنافس شُهرةَ صاحبِها، فكيف بغيره من الشعراء الصاعدين الذين يَبتغون الشهرةَ بالشعر ولا يُوعبون ضرورةَ مرور قصائدهم بمرحلة النقد والتفنيد؟!

(تمت التعليقة)